

УДК 130.121

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).13

## Художественный образ в феноменологической перспективе: Гуссерль и Ингарден

**Дмитрий Константинович Жуков**

Литературный институт им. А. М. Горького, Москва, Россия,  
Dimanche57@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2008-0779>

**Аннотация.** В статье представлен анализ понятия «художественный образ» посредством модели «Bildobjekt – Bildsujet», предложенной Эдмундом Гуссерлем для понимания специфики образного восприятия. В первую очередь уточняется специфика проведения феноменологического исследования в случае с анализом воспринимаемых объектов – важность для феноменологии их интуитивного усмотрения; здесь же важность реализации установки ἐποχή – основы как феноменологического, так и эстетического восприятия. Далее представлено развертывание концепции «образного сознания» в течение жизни философа: трансформация понимания этого явления, итогом которого является отказ от модели Bildobjekt – Bildsujet. Для уточнения уместности подобного отказа автор далее обращается к философскому проекту Романа Ингардена: важным концептом польского мыслителя в ситуации анализа произведения искусства является идея «многослойности» последнего – наряду с утверждением двойственности его природы (материальный и идеальный пласты произведения). Оба наблюдения Ингардена требуют при этом разработки онтологического плана исследования – хотя и не отменяют методологической феноменологической ориентации на сознание и проведения соответствующих процедур (редукция и ἐποχή). В заключении работы указан предпочтительный характер интерпретации Ингардена в деле исследования художественного образа. При этом отмечается, что такой подход определенно «загрязнен» предпосылками – эстетическими категориями, на которые опирается польский феноменолог, что, однако, предоставляет комплексный подход к эстетическим переживаниям.

**Ключевые слова:** феноменология, восприятие, эстетика, фантазия, образ, эстетическая установка, Bildobjekt, Bildsujet, Э. Гуссерль, Р. Ингарден

**Для цитирования:** Жуков Д. К. Художественный образ в феноменологической перспективе: Гуссерль и Ингарден // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 127–137. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).12.

## The Artistic Image from a Phenomenological Perspective: Husserl and Ingarden

**Dmitry K. Zhukov**

The Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia,  
Dimanche57@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2008-0779>

**Abstract.** The article presents an analysis of the concept of the “artistic image” through the “Bildobjekt - Bildsujet” model proposed by Edmund Husserl to understand the specificities of image perception. First of all, the author clarifies both the specifics of realization of phenomenological study in a case of analysis of perceived objects and the importance of their intuitive discretion for the phenomenology; also there is an idea of importance of implementation of ἐποχή’s attitude, approved as a basis of both phenomenological and aesthetic perception. Next,

there is the unfolding of the concept of “image consciousness” over the course of the philosopher’s life: i.e. the transformation of the understanding of this phenomenon, the result of which is the rejection of the model “Bildobjekt – Bildsujet”. To clarify the appropriateness of such a refusal the author further refers to a philosophical project of Roman Ingarden: an important concept of the Polish thinker is the idea of “layering” of a work of art, along with an affirmation of its dual nature (the material and ideal layers of the work). At the same time, these observations require the development of the ontological research plan, although they do not deny the methodological phenomenological orientation to consciousness and the implementation of appropriate procedures (reduction and *ἐποχή*). In the conclusion, the author indicates the preferred nature of Ingarden’s interpretation in the study of the artistic image. However, it is noted that this approach is definitely ‘contaminated’ by the premises - the aesthetic categories - on which the Polish phenomenologist rests, but which provides a comprehensive approach to aesthetic experience.

**Keywords:** phenomenology, perception, aesthetics, fantasy, image, aesthetic attitude, Bildobjekt, Bildsujet, E. Husserl, R. Ingarden

### **Образное и непосредственное – уяснение сущностей**

Модель Bildobjekt – Bildsujet<sup>1</sup> впервые вводится Эдмундом Гуссерлем (Husserl) в разговоре об «образном восприятии» в рамках лекций, читанных им осенью 1898 года [Husserl 2005, p. 132]. При этом разговор о таком специфическом способе познания реальности кажется философу уместным по той причине, что как в случае фантазийного восприятия, так и в случае чувственного восприятия мы имеем дело с «имманентной особенностью явления объекта» [Ibid., p. 70]. То есть нам предоставлена возможность исследовать именно сознание – главный предмет феноменологии, сущность которого связана с понятием интенции – направленности на предмет и заключена в следующем высказывании Гуссерля на тему «мира»: «Переживание – это интендирование мира, сам мир – это интендированный предмет. Для этого различения безразлично... что составляет объективное бытие мира... или какого-либо прочего предмета» [Гуссерль 2011, с. 355]. Здесь мы должны сделать терминологическое уточнение по поводу неразличения восприятия в фантазии и восприятия в воображении. На момент «Лекций» Гуссерль использует оба термина как синонимы и не проводит четкой границы между «образным» представлением (Image presentation) и представлением «фантазийным» (Phantasy presentation) – приписывая обоим функцию репрезентации некоторого объекта. Лишь на позднем этапе работы («О теории интуиций и их модусах» [Husserl 2005, p. 616]) философ приходит к мнению, что следует различать указанные способы представления.

В «Лекциях» Гуссерль отмечает, что в случае с «перцептивным» представлением мы имеем дело со схватыванием одного объекта и с его же «объективацией», которая придает ему конкретное значение: «Представление в смысле схватывания, в смысле объективации, которая интенционально конституирует новый объект, должно служить основанием <...> Когда нет представления и объективирующего схватывания, тогда и нет акта придания значения, нацеленного на какой-либо объект» [Husserl 2005, p. 91]. В ситуации же «фантазийного» представления мы имеем два акта схватывания – «один фундирует другой, [так] конституируя два объекта»: перед нами проявляются «фантазийный образ» и представленный образно (посредством образа) объект – «основа образа». «Однако значение принадлежит всему комплексу-представлению фантазии и направлено на основу образа» [Ibid.]. Здесь нам следовало бы прояснить, что Гуссерль понимает под терминами «объективация» и «акт придания значения».

Феноменология как наука, посвященная «уяснению сущностей», требует от исследователя «чистоты» анализа, условием которой является идея «беспредпосылочности». Под «сущностью» Гуссерль предлагает понимать «что», которое дается нам в опыте «идеации», или «глядения сущности»: «Подобно тому как данное в индивидуальном, или же постигающем опытным путем созерцании есть индивидуальный предмет, так

<sup>1</sup> Далее мы будем переводить эти термины как «образ-объект» и «основа образа».

данное в сущностном созерцании – есть чистая сущность» [Гуссерль 2009, с. 33]. При этом философ отмечает, что такое созерцание обладает тем преимуществом, что схватывает сущность «из самого первоисточника» [Там же, с. 35]. Для «чистоты» же данного схватывания феноменологу требуется избавиться от всевозможных «предпосылок» посредством акта редукции<sup>2</sup>: исключить как «естественную установку» (исключение или удержание которой «в скобках» обычно реализуется через акт воздержания – *ἐποχή*), так и терминологический и методологический аппарат, фундированный этой установкой (всевозможные науки). Так мы вступаем на почву феноменологического исследования – обращаемся к «чистому Я» и связанным с ним «переживаниям».

«Объективация», таким образом, заключается в понимании представлений индивидуального восприятия в виде доступного нам предмета исследования. По мнению Гуссерля, введение такого понятия, как «объективирующее схватывание», позволяет обнаружить связанные с актом восприятия различия между содержанием (содержимым) этого опыта, его смыслом и самим опытом [Husserl 2005, p. 7]. Это различие также обнаруживает то проблемное поле, что непосредственно примыкает к понятию «акт придания значения». Данный термин, по замечанию В. Молчанова, синонимичен термину «интенция значения», который «означает по существу: “интенция-как-придание-значения”» [Гуссерль 2011, с. 523] (при этом Молчанов уточняет, что «Гуссерль противопоставляет “намерениям придать значение” само значение как идеальное единство» [Там же<sup>3</sup>]). Концепция же «беспредпосылочности», являющаяся фундаментом всякого «чистого» исследования, может быть понята как сочетание основных установок феноменологического метода: избегание вторжения в наше исследование объекта неприсущих ему изначально (имманентно) значений – «исключение трансцендентного вообще – как некоей принимаемой (в качестве приданной) экзистенции, то есть всего того, что не является очевидной данностью в настоящем смысле, абсолютной данностью чистого усмотрения» [Гуссерль 2018, с. 178]. И далее: «исследование... есть исследование в сфере чистой очевидности, а именно исследование сущности» [Там же, с. 179].

После краткого экскурса в феноменологическую терминологию попробуем понять, как возможно схватывание «сущности» в случае с «фантазийным» представлением, которое обладает двойственным характером явления. Гуссерль берется объяснить неоднозначность ситуации примером с воображением дворца в Берлине. Дворец представляется мне в виде образа, который «парит» передо мной; хотя я и не имею в виду этот образ, однако «я, тем не менее, интуитивно вижу дворец; образ репрезентирует, имитирует дворец для меня, и тогда акт придания значения направлен не просто на образ-объект сам по себе, но на то, что представляется, на то, что аналогично ему по значению» [Husserl 2005, p. 25]. И далее философ заключает: «Мы находим в фантазийном представлении определенную опосредованность (*mediacy*) акта представления, отсутствующую в представлении перцептивном» [Ibid.]. Идентична ситуация «опосредования» и в случае с восприятием произведения искусства – например, картины: «здесь мы должны различать не два, а три объекта... а именно: физический образ, представленный ментальный образ (явление и ре-презентация образа-объекта) и, наконец, основа образа (ре-презентированный образ-объект)» [Ibid., p. 192]. При этом ситуация «конституирования» такого представления оказывается сложнее, чем в случае с представлением «перцептивным». Дело в том, что здесь мы имеем несколько схватываний,

<sup>2</sup> О важности феноменологической редукции см., например, статью А. В. Ямпольской «Феноменологическая редукция как философская конверсия».

<sup>3</sup> Идея различения понятий «намерения придать значение» и самого значения обнаруживает свою терминологическую трансформацию и содержательную разработку в концепции ноэтико-ноэматической структуры феномена в «Идеях к чистой феноменологии...»: «То, что выделилось в нашем показательном анализе как “смысл”, не исчерпывает всю ноэму; в соответствии с этим ноэтическая сторона интенционального переживания состоит не только в моменте, собственно, “наделения смыслом”, с которым в качестве коррелята и соотносится именно “смысл”» [Гуссерль 2009, с. 286].

которые оказываются основаны друг на друге или друг в друге. Каждому схватыванию соответствует своя «объективация», которая, «в зависимости от изменения внимания, выдвигается вперед для привилегированного акта [придания] значения» [Husserl 2005, p. 30]. И Гуссерль далее настойчиво повторяет, что мы не имеем здесь двух представлений – оно только одно: являющаяся через объект-образ основа образа. Другое дело, что мы имеем как минимум два акта схватывания – «если бы это было не так, то мы не имели бы в виду ничего, кроме объекта-образа» [Ibid., p. 31]. Тесное переплетение этих актов представляется философом таким образом, что второе схватывание, с присущим ему значением, фундировано в схватывании, имеющем своим объектом образ-объект – «с являющимся объектом[-образом] мы подразумеваем основу [образа]» [Ibid.]. Невозможность же двух отличных представлений, несмотря на наличие двух актов схватывания, объясняется Гуссерлем тем, что новое схватывание не есть что-то связанное с явлением образа лишь посредством внешнего сходства – оно пронизывает предшествующее и вбирает его в себя. Если бы здесь имело место появление нового представления, то мы оказались бы в ситуации восприятия чего-то, не имеющего отношения к первому представлению: по Гуссерлю такова, например, ситуация с символами и знаками, что отсылают к чему-то другому – не тому, что они есть: «образ-объект делает созерцаемым то, что, правда, ему не тождественно, но более-менее похоже на него в своем содержании» [Ibid.]. В случае же с наглядным искусством ситуация обстоит идентично – кроме того, что физический элемент (образ) здесь исключается из рассмотрения, будучи редуцированным «эстетическим чувством в живописи» [Ibid., p. 109].

### **Эстетическое ἐλοχί**

Прояснению специфики образного восприятия служит потому также и рассмотрение его с точки зрения занимаемой реципиентом установки. И здесь мы вновь возвращаемся к теме «беспредпосылочности». Обращение к воспринимаемому в рамках эстетической установки подразумевает некоторую разновидность ἐλοχί – модифицированной установки сознания [Гуссерль 2015]. Гуссерль отмечает, что при такой установке мы, в действительности, не задаемся вопросом о бытии созерцаемого предмета, важным для нас здесь является именно характер его представления – его «модус явления». Философ замечает: «Я, живя в эстетическом сознании, не живу в соответствующем экзистенциальном полагании, оно не фундирует эстетическое сознание» [Там же, с. 312]. Это оказывается возможным благодаря тому, что мы имеем дело с «репродуктивной модификацией сознания», которую Гуссерль обозначает как «просто фантазия в широком смысле» [Там же, с. 308], отмечая, что слово «просто» означает, что «по отношению к представленному в этой фантазии (das Phantasierte) не реализовано никакой актуальной симпатетической (доксической) установки» [Там же].

Однако Гуссерль также отмечает, что, хотя эстетическая установка и не подразумевает жизни в «сознании действительности» (веры в существование некоторой вещи), «действительность» при переходе нашего восприятия в «простое представление» не оказывается полностью исключенной, а потому мы и способны испытывать чувства (страха, радости, любви) к созерцаемым объектам, чего не могло бы быть при проведении феноменологической процедуры, исключаящей эмпирическое, чувствующее Я. Чувства определяются здесь не только «модусом явления», но и «модусом сознания действительности», а потому мы испытываем их к конкретным «предметностям», признание которых реальными, существующими помимо нашего (сознательного) восприятия, – недопустимо в рамках феноменологического проекта. Другое дело, что в эстетической установке «вера в действительность сама эстетически со-определена» [Гуссерль 2015, с. 313]. Гуссерль заключает: «Так, всякое чувство действительности относится к являющемуся предмету через явление, однако совершенно иначе дело обстоит при эстетическом чувстве, которое направлено на предмет не через явление, но направлено на [само] явление, а на предмет – только “ради явления”» [Там же]. При

этом философ отмечает, что этим «предметом» может быть как нечто воображаемое, так и нечто реальное – мы будем одинаково способны испытывать чувства к его явлению [Гуссерль 2015, с. 312].

В этом же тексте мы можем обнаружить и введение важных для нашего исследования понятий «обращение» и «тематическое предпочтение». Первое – «это обращение к модусу явления в эстетическом чувстве» [Гуссерль 2015, с. 313], что подразумевает направленность внимания на конкретный аспект созерцаемого объекта. Второе – предпочтение того или иного аспекта объекта в зависимости от нашей установки: подразумевать «прекрасное» в естественно-научном исследовании природы или же непосредственно обращаться к действительности «в красоте ее модуса явления» [Там же, с. 314]. Так, Гуссерль замечает, что в рамках эстетического сознания (нашего «тематического предпочтения») мы имеем возможность изменять свой объект восприятия, как бы изменять его «облик» в зависимости от того, какой аспект созерцаемого объекта выдвигается для нас на первый план. И это возможно даже при условии наличия «естественной установки», которая и сама может стать объектом нашего эстетического восприятия: «Если я оцениваю эстетически сознание действительности, например рассматривая эстетически природу, то она остается для меня этой определенной действительностью <...> Это не означает, что я исключаю его посредством перехода в соответствующее “простое представление”» [Там же, с. 312–313].

С введением подобного рода терминологии мы встречаемся с представлением, что эстетический характер восприятия обусловлен не только тем, что заложено в самом объекте восприятия, но в том числе и нашим «тематическим предпочтением» при акте «обращения» к этому объекту. Отсюда и утверждение Гуссерля, что наше внимание направлено не на предмет через явление, «но на [само] явление», предмет здесь – «ради явления» [Гуссерль 2015, с. 313]. Как отмечает Каррено Кобос (Cobos), «утверждение Гуссерля в том, что искусство – это царство фантазии, которой была придана форма» [Carreño Cobos 2013, p. 158].

### **Эстетическая установка и особенность художественного образа**

В дальнейших разработках проблемы образного восприятия, в разговоре об особенности сценического представления, Гуссерль более четко сформулирует свою позицию относительно необходимости эстетической установки – важность ее усмотрения: «понимание художественной установки, которой мы хотим следовать... [и которая] также играет свою роль» [Husserl 2005, p. 648]. В том же тексте, предположительно год написания которого – 1918-й, Гуссерль утверждает ошибочность своего следования модели Bildobjekt – Bildsujet и полагает, что основанием образного восприятия является «перцептивная фантазия». Что означает нерелевантность обращения к трехчастной структуре (Abbild, как физический носитель, – Bildobjekt – Bildsujet) в случае эстетического (и всякого образного) сознания. В другом отрывке, предположительно написанном в то же время, мы встречаем следующее наблюдение философа: «Сознание, связанное с образом-объектом (The image-object consciousness)... которое мы называем изобразительным сознанием, созерцающим “в” образе, является примером перцептивной фантазии» [Ibid., p. 632]; и далее – важное терминологическое уточнение: «всякая фантазия, называемая фантазией в привычном смысле, является примером репродуктивной фантазии» [Ibid.].

Отказ от модели «Bildobjekt – Bildsujet» и определение специфики образного восприятия через понятие фантазии связано, по замечанию Джона Броу (Brough), с движением философа от «предрассудка присутствия» (the prejudice of presence). В изначальной позиции Гуссерля мы имели как бы два объекта: «образ, что актуально проявлялся, и основу образа, что не проявлялся актуально» [Brough 2005, p. 52]. Однако сознание того, что отсутствует (то есть – основы образа), не может, по мнению философа, проявляться актуально – то есть присутствовать в настоящем. Для разрешения дилеммы Гуссерль предлагает считать, что «акт ре-презентации, такой как фантазия, “относится

к своим объектам так же непосредственно, как и в случае с [обычным] восприятием» [Brough 2005, p. 53–54]. Назвать, однако, подобные объекты восприятия «актуальными» мы не можем, поскольку такое восприятие «в фантазии» не направлено на какой-то внешний объект, что в действительности присутствует перед нами, но лишь на некоторый «сфантазированный объект» – объект, существующий в режиме «как будто» [Ibid., p. 55]. Поэтому объекты и связанные с ними акты восприятия, продуцирующие соответствующие чувства, получают у Гуссерля приставку «квази-». Однако даже если это и квази-объекты, то как они нам даются при непосредственном созерцании, что всегда должно бы быть направлено именно на присутствующий перед нами в данный момент предмет? Как отмечает Дж. Броу, «новый взгляд на [понимание] ощущений и фантазмов тесно связан с его концепцией внутреннего сознания времени или, проще говоря, “внутреннего сознания”» [Ibid., p. 60]. С введением понятия «абсолютного сознания» и последующим различением его «моментов переживания» Гуссерль способен теперь ответить на вопрос «Что такое ощущение? – Ощущение есть не что иное, как изначальное сознание имманентного времени» [Ibid., p. 61]. Теперь мы знаем, что «все актуальные переживания изначальным конституируются во внутреннем сознании посредством впечатлений, но все переживания также способны быть воспроизведены, что и происходит при репрезентации» [Ibid., p. 62]. При этом репрезентируется как непосредственно объект, данный в фантазии, так и акт восприятия, направленный на этот объект, а также связанные с ним чувства. Приставка «квази» при подобном понимании, однако, сохраняется, поскольку действуем мы в сфере фантазии, где всё происходит в режиме «как будто» – хотя и имеем основой своего восприятия «материал эмпирической реальности в мире актуального опыта» [Husserl 2005, p. 621]. По замечанию Р. Бернета (Bernet), ситуация обстоит таким образом, «что внутри одного и того же субъекта сплетается единство параллельных жизней, где жизнь фантазийного Я в его фантазийном мире образует своего рода симулякр или воображаемую копию актуальной жизни реального Я, которая происходит в реальном мире» [Bernet 2020, p. 220].

Метафора «параллельности» мира фантазии и реального мира доходит до своего апофеоза в утверждении Гуссерлем «объективности» фантазий, предполагающей не только возможность испытания в них чувства или вынесения суждений [Husserl 2005, p. 621–622], но и обнаружение специфических законов: «Фантазии здесь не производятся нами свободно <...> Скорее, они имеют свою объективность; они предписаны нам, относятся к нам способом, аналогичным тому, как вещи, принадлежащие реальности, относятся к нам как вещи, которые мы должны утвердить/принять» [Ibid., p. 620].

Представленная трансформация рецепции Гуссерлем особенностей образного восприятия – фундирование его непосредственно фантазией – обладает определенными преимуществами для прояснения феноменологической специфики (время, пространство, сознание в их взаимодействии) такого восприятия, однако делает, по нашему мнению, сомнительным упомянутое ранее утверждение Каррено Кобоса о «предикате формы» в случае с эстетическим восприятием, трактуемом Гуссерлем. Ведь если постижение «сущности» произведения искусства связано с непосредственным обращением к нему в акте перцептивной фантазии, то и различие «формы» и «содержания» не оказывается возможным – мы не можем уяснить адекватно и очевидно представленного объекта, поскольку обращены к нему непосредственно. Всякий анализ актерской игры, характера линии и мазка, высоты тона оказывается чрезмерным (а потому требующим скорее редукции!) при таком интуитивном характере схватывания представленного сознанию объекта.

### **Проблема «интуитивного» схватывания. Предварительные замечания**

Гуссерлевское понимание непосредственного схватывания художественного образа не проясняет возможности обращения в акте эстетического восприятия к тем или иным деталям созерцаемого объекта: внимание в один момент восприятия к характеру линии художника, в другой – к особенностям используемого цвета, в третий – к изображае-

тому сюжету (если перед нами нарративное искусство) и так далее. Философа можно было бы понять так, что нам в рамках перцептивного представления полностью дается представленный художественный образ, так что все его составляющие элементы мы воспринимаем одновременно. Каррено Кобос при этом утверждает, что гуссерлевская концепция может быть дополнена идеей «неинтуитивного» схватывания объектов. По мысли Кобоса, здесь мы имеем акт сотворчества, который происходит как бы на фоне непосредственного интуитивного схватывания перцептивной фантазии и который неинтуитивен. Для прояснения позиции он приводит в пример созерцание «Моно Лизы», в случае с которой определение теней у губ как улыбки или как задумчивости не обязательно требует непосредственного акта внимания, направленного на эти тени [Carreño Cobos 2013, p. 159–160]. Однако представленный аргумент к неинтуитивности схватывания, которая обуславливает художественный образ в целом, видится нам несостоятельным в том смысле, что гуссерлевское движение к «сущности» всегда было подкреплено именно схватыванием интуитивным, то есть непосредственным. А всё то, что протекает на периферии, феноменолог относит к неинтенциональным актам сознания, которые еще предстоит осветить посредством соответствующего акта сознания.

Утверждение же, что всякое восприятие имеет «горизонт» и, соответственно, потенциальные объекты восприятия, так что мы можем обращаться и к ним в своем созерцании, выдвигая на первый план, действительно содержится у Гуссерля [Husserl 2005, p. 699]. Однако не окажется ли тогда, что это будет уже другой объект? То есть, на примере все той же «Моно Лизы», лишь в акте обращения внимания на тени у губ Джоконды новым актом восприятия я и сумею уяснить сущность этого объекта, понятую как конкретный художественный образ – «улыбка Джоконды». Так при созерцании картины мы как бы имеем фрагменты мозаики, где каждая из частей утверждается самодостаточной ввиду фундирования определенным сознательным актом восприятия. Каким же образом мы могли бы собрать эти фрагменты в целостный художественный образ, что полностью (насколько эта полнота, конечно, вообще возможна) соответствовал бы произведению искусства «Мона Лиза», Гуссерль, с его утверждением интуитивного и непосредственного схватывания художественного образа, ответа дать не может.

### **«Реальность» художественного образа в эстетике Романа Ингардена**

В случае с аутентичным проектом феноменологии Романа Ингардена пространство фантазии не требуется нам для объяснения особенностей эстетического восприятия. (Ингарден при этом не отрицает влияния фантазии и воображения.) Более того, в своем протесте против гуссерлевского «разрешения» конфликта между реализмом и идеализмом, предполагающим обращение лишь к сфере «чистого сознания», утверждение фантазии как пространства, в котором разыгрывается наше постижение произведения искусства, и вовсе является ошибочным, поскольку утверждает значимость только лишь субъекта. При этом если для Гуссерля возможность адекватного исследования объектов была фундирована первичностью эпистемологии, то «Ингарден утверждал, что такой анализ может быть должным образом предпринят только после завершения предварительного онтологического исследования, что определит границы возможных способов бытия и моментов существования объекта» [Mitscherling 1997, p. 83]. Для того чтобы признать автономность объектов, нам необходимо установить, что 1) экзистенциальная автономность объектов отличается от чистых интенциональных объектов по форме, 2) объекты восприятия трансцендентны актам перцептивного сознания, 3) не все чистые интенциональные объекты онтически фундированы лишь чистым сознанием [Ibid., p. 85]. Не отбрасывая методологических установок (ориентация на сознание) и методического инструментария (редукция, *ἐποχή*) своего учителя, Ингарден, однако, создал собственный феноменологический проект. При этом, как замечает Джеффри Митчерлинг (Mitscherling), «конкретные исследования, которые Ингарден проводит в своих исследованиях по эстетике, часто опираются на выводы, к которым он приходит в ходе своих исследований онтологии» [Ibid., p. 111].

Развивая свою концепцию «многослойности» эстетического предмета, Роман Ингарден определенным образом продолжает линию Гуссерля по выделению у постигаемого в эстетической установке объекта его «вещной» стороны (основы чувственного восприятия – *Abbild*) и опирающуюся на нее, в своем конституировании, стороны «образной» (*Bildobjekt/Bildsujet*), которая содержит в себе как «предметы» созерцания, так и возникающие на их основе «виды». Так, в анализе литературного произведения Ингарден выделяет четыре слоя (или страты) исследуемого объекта: 1) языково-звуковой слой, «в первую очередь звучание слова»; 2) значение слова, 3) изображенный предмет, 4) вид, в котором предстает изображенный предмет [Mitscherling 1997, p. 24]. При обращении к живописи мы, соответственно, не сумеем обнаружить первые два, относящихся к слову, слоя [Ингарден 1962, с. 374]. Здесь мазок и линия, взятые как отдельные элементы целого, и значение каждого из них<sup>4</sup> отвечают за формирование изображенного предмета и являются определенной аналогией первых двух слоев литературного произведения. Точно так же обстоит дело и с другими разновидностями искусства, не связанными с языком.

Понятие «вид» имеет определенную корреляцию и с выделяемым Гуссерлем основой образа. Вид воспринимаемого – это переживание, понятое как разновидность сознания, «при которой то, что мы переживаем, предметно нам не дано, но, несмотря на это, как бы попутно предстает перед нами» [Ингарден 1962, с. 28]. Воспринятое посредством «вида» является чем-то существующим, но не имеющим «предметности». Ингарден отмечает, что в постижении такого объекта в рамках эстетического переживания у реципиента проявляется определенная «убежденность» (естественная установка), которую он, наряду с Гуссерлем, рассматривает как одно из условий – дополнение к одному из слоев, – на которое может быть направлено наше познание [Там же, с. 151]. Более того, «виды», наряду с вещами в мире, являются существующими объективно – что, в том числе, является условием различия сознания чувственного и сознания эстетического. Как отмечает Митчерлинг, «важной и значительной чертой реализма Ингардена является его настойчивое требование к утверждению онтически автономного существования концептов, сущностей и идей, ибо именно в отрицании Гуссерлем их онтически автономного существования Ингарден усматривал величайшую ошибку своего учителя» [Mitscherling 1997, p. 154].

В отношении «вида» важно учитывать и характер его существования: в отличие от других слоев произведения, «виды» не представляют «непрерывного целого», что реализовывалось бы в пространстве и времени всего произведения от начала и до конца – «Они возникают скорее временами» [Ингарден 1962, с. 29]. Это наблюдение имеет аналогию и с выделяемым Гуссерлем нестабильным статусом воспринимаемого в фантазии, о котором он говорил в период «Лекций» [Husserl 2005, p. 132].

Еще одной особенностью произведения искусства для Ингардена является его «схематичность». Все обнаруженные слои не составляют полноценного произведения – они требуют актуализации со стороны реципиента. В разговоре о языково-звуковом слое и значении слов, в случае с прослушиванием текста на незнакомом языке, мы, в известной мере, не имеем представленных слоёв, хотя они там и есть – мы просто не способны их адекватно воспринять, а потому и слои эти не являются полноценно реализованными<sup>5</sup>. И поскольку все указанные сферы произведения пребывают в непосредственной зависимости друг от друга, ускользание или неполное восприятие одной из них влечет за собой изменение всего произведения («художественного образа» – в своем широком значении). Это явление связано у Ингардена с понятием «конкретизация»: «произведение... не является, строго говоря, конкретным... объектом эстетического восприятия. Оно, взятое само по себе, представляет собой лишь как бы костяк, который... дополня-

<sup>4</sup> Здесь, говоря о значении, уместно вспомнить проект Вёльфлина по различению живописи «линии» и живописи «пятна» [Вёльфлин 2020].

<sup>5</sup> Ингарден также отмечает полную трансформацию указанных слоёв при переводе литературного произведения с одного языка на другой [Ингарден 1962, с. 25].



ется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям и искажениям. И только в этом новом, более полном и более конкретном... облике произведение... становится непосредственным объектом эстетического восприятия и наслаждения» [Ингарден 1962, с. 72–73]. Таким образом, посредством «конкретизации» произведение искусства обретает свое существование – «костяк» при этом «как бы просвечивает сквозь “тело”, в которое облекает его читатель» [Там же, с. 73].

### Две «Венеры» Ингардена

В разговоре о характере участия субъекта в конституировании эстетического предмета Ингарден отмечает важность эстетической «точки зрения». Для прояснения особенности этой установки мы должны обратиться к анализу понятия «эстетическое переживание», как оно представлено у философа. Для Ингардена такое переживание является многофазовым и многосоставным процессом – «это не одно сложное переживание, а некоторое определенное их множество» [Ингарден 1962, с. 122]. «Основой» эстетического движения является «чувственное наблюдение» («определенного камня или определенной реальной женщины»), за которым следует «надстраивание» конкретных психических актов, что наконец «подводят нас к “Венере Милосской” как к объекту эстетического чувствования» [Там же]. При этом уточняется, что лишь «особым образом сформированные реальные предметы служат... в качестве основы... эстетических предметов» [Там же]. Что касается непосредственно субъекта, то изменение «практической» или «научной» точки зрения вызвано «поражением» некоторым «качеством», которое является для нас «не безразличным». Это «поражение» приводит к «торможению» – смене «точки зрения» на эстетическую (что аналогично гуссерлевскому *époche*). На основе «поражения» возникает «предварительная эмоция» – первый момент всякого эстетического переживания [Там же, с. 124–125]. С эмоцией связано состояние возбуждения «качеством», которое переходит далее в «сложное эмоциональное переживание». При этом само качество находится в объекте «на фоне» чувственного наблюдения – то есть это особый (эйдетический) объект восприятия. С опорой на «предварительную эмоцию» мы переходим далее к «наглядному улавливанию» качества – активному этапу эстетического переживания (в отличие от пассивного «поражения качеством»). И далее, через призму «уловленного» качества, вновь возвращаемся к произведению искусства, что 1) либо само дает нам новые качества, 2) либо мы дополняем их посредством воображения по отношению к нему. Вкратце, весь процесс представляет собой: 1) вновь-и-вновь обращение к созерцаемому объекту в поиске присущих ему качеств, 2) эмоциональное возбуждение от найденных качеств и 3) снова поиск их в объекте, но уже через призму обнаруженных качеств [Там же, с. 122–144]. Так происходит до тех пор, пока мы не дойдем до «качественного ансамбля» – «цели всего эстетического процесса» [Там же, с. 144].

Особенности эстетического переживания и релевантного ему конституирования эстетического предмета обусловлены «двоякого рода» формированием устанавливаемых качеств посредством 1) качественного ансамбля, 2) категорий [Ингарден 1962, с. 139]. Под первым понимается множество качеств, сочетающихся «в одно целое». При этом у самого ансамбля также есть свое качество, надстроенное над остальными, что обусловлено взаимным влиянием их друг на друга – это «качество ансамбля», или просто «образ» [Там же, с. 142–143]. Что до «категорий», то здесь Ингарден утверждает формирование «субъекта свойств»: «На данные нам качества мы как бы накладываем структуру категорий такого изображенного предмета, который может проявляться в данных качествах» [Там же, с. 140]. Примером этого акта является отождествление камня с фигурой человека на уровне характера линий: «это стройность линий такой формы, какой может обладать человеческое тело» [Там же, с. 139]. На место камня мы подставляем фигуру человека и так получаем «субъект свойств», который «приобретает характер некоторого особого существа, которое становится для нас реальным» [Там же, с. 140]. Так через понятия «субъекта свойств» и «качества ансамбля» мы прихо-

дим к тому же типу восприятия, что был представлен в модели *Bildobjekt – Bildsujet*. Однако это то восприятие, которое обусловлено признанием автономности трансцендентных сознанию вещей, что позволяет нам избежать: 1) разговора об «актуальности» нашего восприятия (что Гуссерлю удалось решить лишь посредством утверждения имманентного времени сознания), 2) редукции сложной структуры самого объекта к особенностям только лишь сознания (анализ которого более чем детально присутствует в проекте Ингардена).

Расхождение философа с «учителем» обнаруживается еще в двух моментах. Во-первых, в том пункте, согласно которому мы попеременно обращаемся то к одному, то к другому объекту, в то время как по модели «перцептивной фантазии» Гуссерля «мы не переключаемся интуитивно между реальностью и иллюзией таким образом, чтобы одна из созерцаемых вещей была скрыта... пока интуитивно созерцается другая» [Husserl 2005, p. 645]. Во-вторых, в том, что мы создаем «субъект свойств» с опорой на «категории», что несомненно трансцендентны нашему конкретному восприятию, а потому должны бы быть редуцированы как «загрязняющие» наше созерцание. По Гуссерлю, мы имеем здесь дело с «предпосылками»: они действительно возможны (в том числе по предопределению художника), но и не являются обязательными, ведь в мире фантазии «всё... является пустой возможностью, которая может быть оформлена фантазиями, wybranными по желанию с любым [присущим им] смыслом» [Ibid., p. 652]. Однако для Ингардена, в связи с понятием «конкретизации» и признанием автономности объектов, «свобода интерпретации» невозможна, если мы стремимся добраться до «адекватного» восприятия произведения.

Таким образом, позиция Ингардена, исключаящая одномоментность эстетического переживания и утверждающая темпоральный его характер, фундированный хитросплетением нескольких актов сознания и релевантных им созерцаемых объектов, представляется не только более разработанной, но и более адекватной ситуации эстетического восприятия. Во многом это оказывается возможным благодаря «реалистической» позиции философа, который признает за всеми объектами статус автономного существования, так что эстетический объект является частным случаем подобного признания. Из такой онтологически ориентированной установки Ингардена («предрассудка», как сказал бы Гуссерль) вытекает 1) возможность применения трехчастной модели *Abbild – Bildobjekt – Bildsujet*, обладающая большей вариативностью в виду наличия/признания сразу трех составляющих восприятия и комплексности релевантных им акта сознания и возникающих в процессе эмоций, 2) утверждение важности постепенного постижения художественного объекта для более адекватного его «усмотрения». Под «постепенным постижением» мы подразумеваем постижение с разных сторон – как если бы изучали объемный предмет, вращая его в руке для полноценного схватывания его формы. В сжатом виде концепция эстетического восприятия у Ингардена заключена в следующих словах: «„увидеть“ с различных сторон... уметь в каждой фазе переживания на основе чувственного наблюдения (*nota bene* модифицированного) ориентироваться на эти видимые свойства Венеры Милосской, которые открывают ее эстетические ценности... уловить эти ценные в эстетическом отношении качества и синтезировать их, чтобы таким путем прийти к рассмотрению целостности ансамбля этих качеств, и только тогда – в особом эмоциональном созерцании – отдаться очарованию красоты сформированного “эстетического предмета”» [Ингарден 1962, с. 122].

### **Заключение**

Ингарденовский анализ эстетического предмета (и конкретных произведений искусства) с опорой на модель *Bildobjekt – Bildsujet* представляет, по нашему мнению, более адекватный вариант эстетического восприятия, учитывающий как активность субъекта и особенности этой активности в процессе развертывания эстетического переживания, так и специфику объекта, эстетические свойства которого обуславливаются его автономным бытием. Ориентация же на категориальный аппарат эстетики

позволяет философу более адекватно продемонстрировать специфику эстетической установки – в особенности сложных комплексов чувств и эмоций, которые возникают в ходе переживания эстетического предмета и, в действительности, не связаны лишь с такими базовыми эмоциями, как «любовь, радость и тому подобные чувства предметного (действительного)» [Гуссерль 2015, с. 313], к которым часто апеллирует Гуссерль, в то же время не углубляясь в их уточнение и анализ.

При этом идея восприятия одновременно двух объектов (слитых друг с другом, способных быть разъединенными разве что в методической, формально-аналитической парадигме) – «субъекта свойств» (объект-образ) и «качественного ансамбля» (основа образа) – способствует развертыванию эстетического (и феноменологического) анализа с двух «сторон», благодаря чему мы способны прийти к «адекватному» усмотрению «сущности» эстетического предмета (или же – художественного образа) и дать ему более полноценную, с точки зрения эстетики, оценку.

### Список источников

1. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств : учеб. пособие / пер. с нем. А. А. Франковского. 2-е изд., стер. СПб. : Лань : Планета музыки, 2020. 244 с.
2. Гуссерль Э. Логические исследования : в 2 т. Т. 2, ч. 1 : Исследования по феноменологии и теории познания / пер. с нем. В. И. Молчанова. М. : Академический проект, 2011. 565 с.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1 : Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А. В. Михайлова. М. : Академический проект, 2009. 489 с.
4. Гуссерль Э. Идея феноменологии : пять лекций / пер. с нем. Н. А. Артеменко. 3-е изд., испр. и перераб. СПб. : Гуманитарная академия, 2018. 320 с.
5. Гуссерль Э. Эстетическое сознание / пер. с нем. В. В. Молчанова // Ежегодник по феноменологической философии. М. : РГГУ, 2015. Вып. 4. С. 308–315.
6. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова ; ред. А. Якушева ; предисл. В. Разумного. М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
7. Brough J. B. Translator's introduction // Husserl E. Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925) / transl. by J. B. Brough. Dordrecht : Springer Dordrecht Publ., 2005. P. 28–68.
8. Bernet R. Mapping the Imagination: Distinct Acts, Objects, and Modalities // Husserl Studies. 2020. Vol. 36 (3). P. 213–226. DOI 10.1007/s10743-020-09272-9.
9. Carreño Cobos J. The Many Senses of Imagination and the Manifestation of Fiction: A View from Husserl's Phenomenology of Phantasy // Husserl Studies. 2013. Vol. 29. P. 143–162. DOI 10.1007/s10743-012-9117-2.
10. Husserl E. Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925) / transl. by J. B. Brough. Dordrecht : Springer Dordrecht Publ., 2005. 743 p.
11. Mitscherling J. Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics / with a foreword by R. Klibansky. Ottawa : University of Ottawa Press, 1997. 263 p.

#### *Информация об авторе*

**Дмитрий Константинович Жуков**, аспирант, Литературный институт им. А. М. Горького (Москва, Россия).

#### *Information about the author*

**Dmitry K. Zhukov**, postgraduate student, The Maxim Gorky Literature Institute (Moscow, Russia).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 19.01.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 01.02.2023.